

RESEÑA

Duncan Wheeler, *Golden Age Drama in Contemporary Spain. The Comedia on Page, Stage and Screen*, University of Wales Press, Cardiff, 2012, 295 pp. ISBN: 978-0-7083-2474-5.

ALBA CARMONA (Universidad Autónoma de Barcelona)

DOI: <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.96>>

Hace ya algunos años, Jonathan Thacker reflexionaba sobre la «crisis» existente alrededor de los estudios de la comedia en Gran Bretaña e Irlanda (véase «Rethinking Golden-Age Drama: The Comedia and its Contexts», *Paragraph*, XXII, 1999, pp. 14-34). Él mismo, desde finales de los años ochenta, había podido comprobar que cada vez eran menos los estudiantes interesados en la literatura española del Siglo de Oro, y que los trabajos dedicados al asunto iban en retroceso. En el artículo, al evaluar las aproximaciones realizadas desde la teoría literaria en Norteamérica —lugar donde prosperan los *Hispanic Studies* en su conjunto—, planteaba que tal declive podía estar relacionado con la metodología de trabajo aplicada por los hispanistas a este lado del Atlántico. Por ello, proponía un cambio de enfoque que, además de revitalizar la materia, permitiese prestar atención al contexto performativo de la comedia (actuación, puesta en escena, vestuario, versificación, música, humor en la representación...), una parcela poco explorada hasta el momento. Según el estudioso, esta línea de investigación pondría de realce el componente teatral de las piezas, revelaría otras interpretaciones de estas y permitiría alcanzar nuevas conclusiones.

Alentado por Thacker, Duncan Wheeler, actualmente profesor en la Universidad de Leeds, emprendió su investigación predoctoral desde esta perspectiva teórica, cuyo resultado queda ahora recogido bajo el título que nos ocupa, *Golden Age Drama in Contemporary Spain. The Comedia on Page, Stage and Screen*: la primera monografía, según el propio autor (p. 2), sobre la puesta en escena y recepción de las obras teatrales de Lope, Tirso y Calderón, en España, desde el final de la Guerra Civil hasta el año 2009.

Partiendo de la premisa de que estos tres autores, más allá del mundo académico, son muy poco conocidos en el extranjero, Wheeler se plantea como objetivo principal averiguar cómo les ha ido en su patria durante las últimas décadas. Para la consecución de tal propósito, da cuenta de su presencia en la vida cultural española a partir del examen pormenorizado de numerosos montajes teatrales y adaptaciones cinematográficas de sus obras, un ejercicio habitual en las ediciones y estudios anglosajones de figuras como Shakespeare, pero todavía escasamente desarrollado desde los departamentos de Lengua y Literatura españolas, salvando algunas excepciones (véase A. Samson y J. Thacker, eds., *A Companion to Lope de Vega*, Tamesis, Londres, 2008).

Golden Age Drama in Contemporary Spain, por tanto, se revela como un trabajo que complementa aquellos otros que se han enfrentado al teatro áureo desde la estricta exégesis textual. Método de trabajo, según el autor, especialmente arraigado en el mundo académico español, en el cual los investigadores han tendido a concebir la comedia más como «poesía dramática» que como «drama poético», que diría Ruano de la Haza (véase «Tirso's Stagecraft», en *Tirso de Molina: His Originality Then and Now*, Dovehouse Editions, Ottawa, 1996, pp. 15-39). En esta tradición, según amplía Wheeler, el análisis de las piezas se ha apoyado en la letra impresa, más estable desde el punto de vista material —y, por tanto, presuntamente, más objetiva—, que las representaciones. Un planteamiento del cual se desprende que el texto del autor ocupa respecto a la obra el estatuto de «idea platónica», y cuyas representaciones son consideradas, en el mejor de los casos, como una participación imperfecta de tal entidad metafísica (véase M. Esslin, *The Field of Drama: How the Signs of Drama Create Meaning on Stage and Screen*, Methuen, Londres, 1987, p. 79).

Wheeler, basándose en los presupuestos de la estética de la recepción, viene a recordarnos que tal inmutabilidad del texto tan solo es aparente, pues, como sabemos, todo lector se aproxima a una obra desde su propio horizonte de expectativas, y, en consecuencia, la interpretación de esta se reformula en cada acto nuevo de lectura. Asimismo, defiende que el análisis sistemático de las representaciones permite descubrir nuevos significados de la obra que, solo a través de la lectura, sería imposible advertir. Sentadas estas bases en la introducción, el volumen se articula a partir de cinco capítulos temáticos, más las conclusiones, que pueden ser abordados de forma individual y sin sucesión lineal. Sin embargo, el autor sugiere seguir el orden natural de lectura, pues los distintos bloques han sido dispuestos

con el objetivo de crear un efecto acumulativo sobre el asunto de la recepción y representación de las obras de Lope, Tirso y Calderón en la España contemporánea.

El primer apartado constituye la versión extendida y actualizada de un artículo donde el investigador explora la historia de la puesta en escena del teatro aurisecular desde el final de la Guerra Civil hasta la actualidad: véase «The Performance History of Golden-Age Drama in Spain (1939-2006)», *Bulletin of the Comediantes*, LX 2, 2008, pp. 119-155. A diferencia de los otros bloques del libro, el interés de este no radica en la descripción de los montajes, sino en el examen que se efectúa en torno a la relación establecida entre la esfera política y los clásicos barrocos durante el periodo estudiado. Así, Wheeler muestra cómo durante la posguerra el Movimiento Nacional incorporó en su imaginario las figuras de Lope y Calderón, no tanto la de Tirso, y se emplearon los montajes de sus obras —siguiendo con gran fidelidad los versos originales— para ensalzar los valores morales y nacionales promovidos desde el régimen. La celebración del cuarto centenario del nacimiento de Lope, durante la temporada 1962-1963, marcó el fin del patrocinio estatal de estos autores; sin embargo, para entonces, la representación de la comedia ya había quedado estrechamente asociada al fantasma del franquismo. Según evidencia el hispanista, este espectro disuadió a muchos, especialmente durante los años sesenta y setenta, de llevar los clásicos áureos a las tablas, e invitó a otros tantos a no tomar como referencia los montajes precedentes. Del volumen se desprende, por otro lado, que tal falta de compromiso, por parte de las compañías, con las producciones anteriores alcanza nuestros días, la cual cosa ha imposibilitado la consolidación de una tradición performativa de estos dramas.

El siguiente capítulo está dedicado, no obstante, a la única pieza del siglo XVII que para Wheeler goza de una verdadera tradición escénica, *Fuente Ovejuna*, cuya adecuación a cualquier ideología política explicaría que no haya abandonado los escenarios a lo largo del siglo pasado y en la actualidad. Por lo que respecta a esta versatilidad de la obra, recordemos, por ejemplo, que en la Rusia comunista devino un icono de la lucha obrera; que durante la Segunda República, Lorca se encargó de su adaptación para *La Barraca*; y que, en la posguerra, se empleó como panegírico de los Reyes Católicos, símbolo, por entonces, de la unidad nacional.

En el tercer bloque el autor evalúa el papel de la Compañía Nacional de Teatro Clásico en la representación y divulgación de la comedia en la España de hoy. En un ejercicio de revisionismo, Wheeler deconstruye la autoimagen de *enfant*

terrible que Marsillach —el primer director de la compañía— se encargó de forjar. De este modo, antepone la labor de Pepe Estruch y Ángel Gutiérrez a la suya, figuras que, entre otras, ya antes de los ochenta habían trabajado con el objetivo de inaugurar una tradición escénica alternativa a la promovida desde el régimen. Por otra parte, el análisis comparativo del montaje de *El médico de su honra* (1986) y *El pintor de su deshonra* (2008) —producción, en opinión del hispanista, menos lograda— le sirve para calibrar la involución de una compañía nacional que no solo ha sido incapaz de cumplir con su principal cometido —«comedia performance still exists at the margins rather than the centre of theatrical activity in Spain» (p. 133)—, sino que también parece estar, casi treinta años después de su aparición, peor preparada para acercar el teatro barroco a los espectadores del presente.

Wheeler dedica la cuarta parte del volumen a los clásicos áureos (no) llevados al cine —el medio actual equivalente a la comedia en la España moderna—, haciendo especial hincapié en el examen detallado de la recepción del último texto adaptado, *La dama boba* (Iborra, España, 2006, 92'). En este punto, el análisis resulta extremadamente interesante, pues permite reflexionar sobre el peso de un factor extraliterario, como es el cine, en la constitución de un imaginario colectivo alrededor de las obras y autores del siglo xvii. En este sentido, comprobamos que, al igual que ocurría con los montajes teatrales, durante los primeros veinte años de la dictadura, se abusó de la potencialidad de estas trasposiciones para hacer propaganda de la ideología franquista. Esta infeliz asociación, para Wheeler todavía persistente, implica que, en la actualidad, toda nueva adaptación de una comedia que pretenda obtener el beneplácito de la crítica y la audiencia deba realizar un importante esfuerzo por alejarse de las trasposiciones que la precedieron bajo el régimen (p. 188).

Si bien el objetivo del volumen está dirigido a averiguar cuál es el lugar ocupado por Lope, Tirso y Calderón, así como el de sus respectivas obras, en el panorama nacional presente, el quinto capítulo del libro extiende el análisis más allá de nuestras fronteras. Para ello, Wheeler reflexiona sobre la temporada de la Royal Shakespeare Company en Madrid (2004), la puesta en escena de la comedia fuera de la capital española —especialmente en Cataluña—, y el papel del festival de Almagro en la internacionalización de nuestros clásicos. A decir verdad, las conclusiones para este último apartado no invitan al entusiasmo. El autor, por un lado, evidencia el desconocimiento generalizado de nuestros autores entre el

público británico; subraya el recelo por representar las piezas en las autonomías históricas españolas, donde todavía se las asocia con el discurso cultural centralista de antaño (p. 216); y pone de relieve el carácter excepcional del éxito cosechado por los montajes bajo el paraguas de Almagro, lugar donde, según el hispanista, las representaciones son juzgadas, más bien, como fetiches pertenecientes a una cultura institucionalizada y no tanto en función de su mérito artístico. De hecho, en términos generales, considera insuficientemente cuidados los montajes que se llevaron a cabo durante la gestión de Emilio Hernández, de 2005 a 2010 (véase «Mirando hacia atrás para seguir adelante: la puesta en escena de la comedia en la España contemporánea y la creación de un Lope para el siglo XX», *Don Galán*, III, 2013, 2.7).

En sintonía con lo expuesto a lo largo del trabajo, Wheeler finaliza el volumen concluyendo que una de las principales razones por las cuales el teatro del Siglo de Oro no ha podido conectar con el público español actual es que, durante la época contemporánea —y especialmente en las primeras décadas del franquismo—, no ha sido representado como arte, sino como forma de propaganda política. Asevera más adelante que esta politización de los clásicos habría resultado perjudicial en su proceso de interpretación y recepción. Así, autores tan influyentes como José Antonio Maravall, marcados por la experiencia de la dictadura, habrían extrapolado tal instrumentalización de la comedia a los años de la España moderna: «Maravall's readings of Golden Age drama often correspond more closely to stage and screen versions produced in the 1930s, 1940s, and 1950s than to the play-texts themselves» (véase «Contextualising and Contesting José Antonio Maravall's Theories of Baroque Culture from the Perspective of Modern-Day Performance», *Bulletin of the Comediantes*, LXV 1, 2013, pp. 15-44). Lecturas que, en última instancia, habrían generado una concepción del teatro áureo que motivaría el presente recelo hacia Lope, Tirso y Calderón, la reticencia a escenificar sus obras y su consiguiente desconocimiento.

A nuestro entender, uno de los puntos fuertes de *Golden Age Drama in Contemporary Spain* radica en la minuciosa descripción que Wheeler efectúa de las producciones recogidas en el libro y que constituyen una buena parte de la historia de la recepción de la comedia en la España de hoy. Al respecto, vale la pena subrayar el análisis comparativo, en el capítulo segundo del libro, de la puesta en escena de tres momentos clave de *Fuente Ovejuna* —la boda, el discurso de Laurencia y el

desenlace— mediante el cotejo de montajes como el de Luca de Tena (1944-1945), Tamayo (1956-1962), Sainz de la Peña (1978) y Hernández (1999). Asimismo, la brillante contextualización de las distintas representaciones no solo elude el tono repetitivo que el texto podría haber generado, sino que, además, logra poner al alcance del lector una crónica de los avatares político-culturales más recientes de nuestro país. A propósito, abruma —en el buen sentido de la palabra— la capacidad del investigador para reflexionar sobre esta realidad desde múltiples perspectivas teóricas. De hecho, en el volumen, entre las más de mil referencias bibliográficas, conviven aportaciones procedentes de disciplinas tan dispares como los *performance studies*, la teoría de género (véase el capítulo tercero) o los estudios fílmicos y de teoría de la adaptación (véase el capítulo cuarto).

Se trata de un libro que merece pocas críticas. Sí es cierto que en lo referido al examen de la puesta en escena identificamos una ligera tendencia a privilegiar los montajes más recientes, lo cual provoca cierto desequilibrio en una investigación que pretende analizar la representación de la comedia entre los años 1939 y 2009. El propio autor se excusaría al respecto alegando la ausencia de filmaciones teatrales entre las décadas de 1940 y 1950, factor que explica el hecho de que no pueda describir con tanto detalle las producciones más antiguas.

Por otra parte, de entrada, se podría tildar de rupturista a Wheeler por someter a los clásicos a esta metodología de análisis. No obstante, tal consideración merece ser ponderada, pues, según el hispanista, su obra no emerge del vacío; por el contrario, cuenta con referencias como Ángel Valbuena Prat (véase *Historia del teatro español*, Noguer, Madrid, 1956), Juan Antonio García Barquero (*Aproximaciones al teatro clásico español*, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 1973), César Oliva (*Corral de Almagro: una propuesta sin resolver*, Dirección General de Teatro y Espectáculos, Madrid, 1977), numerosos trabajos de Luciano García Lorenzo (*Documentos sobre el teatro español contemporáneo*, Sociedad General Española de Librería, Madrid, 1981; «Puesta en escena y recepción del teatro clásico español: *Fuente Ovejuna* de Lope de Vega», en *Hispanic Essays in Honor of Frank P. Casa*, Peter Lang, Nueva York, 1997, pp. 112-121; *Las puestas en escena de El caballero del Olmedo*, Ayuntamiento de Olmedo, Olmedo, 2007), y presenta puntos de conexión con los recientes trabajos de Susan L. Fischer (véase *Reading Performance: Spanish Golden Age Theatre and Shakespeare on the Modern Stage*, Tamesis, Londres, 2009) y la investigación predoctoral en curso de Purificació

García Mascarell («Lope de Vega y la historia en los escenarios de los siglos xx y xxi», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XVIII, 2012, pp. 256-273). Por otro lado, el autor tampoco destierra la exégesis textual de su obra —el mismo título del trabajo así lo advierte—. Además, no se vanagloria de su aportación, ya que es plenamente consciente de las limitaciones de esta: «[t]he study of the comedy on page, stage, and screen will not provide a holistic panacea that will dispel all our doubts on a given play or dramatist» (p. 9).

Para terminar, diremos que con esta obra Wheeler ha superado con creces el reto que Thacker lanzaba en su artículo a finales de los noventa. Así, no solo nos presenta un modelo de estudio de la comedia con el que, hasta el momento, ha sido capaz de despertar el entusiasmo de sus alumnos universitarios, sino que también ha logrado transitar y alumbrar vías de investigación menos consabidas —las comedias adaptadas para la televisión; la presencia del Siglo de Oro en la enseñanza; la relación entre los republicanos exiliados y el teatro barroco...—, que, sin lugar a dudas, contribuirán en la dinamización de la materia.